PINACOTECA DE LOS GENIOS

13

Tintoretto

EDITORIAL CODEX S. A.

La más grandiosa colección de arte del mundo

PINACOTECA DE LOS GENIOS, que ofrece un panorama completo de las creaciones magistrales de la pintura, ha sido realizada por un conjunto de distinguidos expertos en arte, dirigidos por el doctor Dino Fabbri, y adaptada por especialistas, para el público de habla española.

EDITORIAL CODEX S. A.

BOLÍVAR 578
BUENOS AIRES

PINACOTECA DE LOS GENIOS - *La más grandiosa colección de arte del mundo.* Aparece todas las semanas. Director responsable: Nicolás J. Gibelli. Consejero Técnico: Profesor Julio E. Payró. Editada por Editorial Codex S. A. Dirección y Administración: Bolívar 578. T. E. 34-7501. Buenos Aires, Argentina. © Copyright by Fratelli Fabbri Editori, S. R. L. Milán, Italia; año 1964. Copyrigh by Piccadilly S. A., Av. 18 de Julio 1707, Montevideo, República Oriental de Uruguay; año 1964, para las ediciones en castellano. Reg. como correspondencia de 2ª clase en la Adm. de Correos de Guatemala, Nº Reg. de la Propiedad Intelectual Nº 806.580

Tintoretto

Monografía por M. A. Bianchini

Traducción por Julio Gómez de la Serna

El juicio del siglo XX, por Julio E. Payró

PINACOTECA DE LOS GENIOS

La más grandiosa
colección de arte
del mundo

EDITORIAL CODEX S. A.
Bolívar 578 - Buenos Aires

M. A. BIANCHINI

Tintoretto

1

Aunque falta la partida de bautismo, destruida en el incendio de la sacristía de la iglesia de San Pablo, la fecha de nacimiento del Tintoretto puede deducirse del registro de defunciones de otra iglesia veneciana, la de San Marcial, en el que se dice: "A 31 de mayo de 1594 [murió] el magnífico Jacobo di Robusti, llamado el Tentoretto, de 75 años de edad; ha estado enfermo de calenturas quince días". Así, pues, 1518 parece ser el año de nacimiento del artista y no 1512, como señala Ridolfi, ó 1524, como resultaría de acuerdo con el cálculo de Borghini.

Los testimonios sobre la existencia del Tintoretto son numerosos, ya sea por las abundantes noticias de su vida que traen Ridolfi y Borghini, y en especial Boschini en la "Copia de Nuevas", ya por los documentos publicados en gran número por Venturi y Pittaluga. A la colección reunida por estos dos eruditos he recurrido para esta breve nota.

Uno de los primeros documentos, de fecha 22 de mayo de 1539, es una prueba testimonial en la que se dice que Jacobo habita en el "campo" o plaza de San Casiano y ha sido nombrado "depentor" (pintor). En tal época, pues, debía tener ya un taller propio y quizá se había producido su separación de Ticiano. Aunque se haga remontar la iniciación de la actividad pictórica del Tintoretto a alrededor de 1540 (basándose en el título de "depentor" del documento citado), sus primeras obras seguras son dos cuadros mitológicos, un Apolo y Marsias *(propiedad actualmente de Browley, en Davenport), y un* Mercurio y Argos, *perdido hoy y pintado para Pedro Aretino en 1545. Las cartas intercambiadas con el agudo toscano son frecuentes y muchas veces muy valiosas para precisar la fecha de una pintura, como sucede con* El milagro de San Marcos. *de 1548. Por lo demás, la fama del Tintoretto debía aumentar en Venecia día a día, porque son frecuentes en esos años los encargos de particulares, de iglesias, de cofradías y de la propia República, que le encomendó en 1550 la ejecución de unos "cuadros", sin más detalles, para la Procuraduría de San Marcos, y en 1555 dos lienzos* (La coronación de Federico Barbarroja *y su* Excomunión por el Papa Alejandro III) *ejecutados uno en ese mismo año, el otro en 1562, y destruidos ambos en el incendio de 1577.*

El 21 de junio de 1562 se facultó a Tomás de Ravena, custodio mayor de la Cofradía (Scuola) de San Marcos, para que encargara a sus expensas "los tres cuadros con los milagros de nuestro santísimo protector el señor San Marcos", aunque sin precisar a quién eran encargados, no obstante lo cual, se han atribuido tradicionalmente y de modo indudable al Tintoretto. Durante el mismo año, contamos por primera vez con el testimonio de un contacto con la Corte mantuana, cuando envía a Hércules Gonzaga una Escaramuza con los Turcos, *antecedente de los fastuosos encargos que el mismo Gonzaga le hizo en 1579.*

Después de haber percibido 25 ducados por un luneto que representa una Piedad *(hoy en la Pinacoteca Brera de Milán) para el patio de la Procuraduría, Jacobo participó en el concurso para la decoración de San Roque, con un cuadro ovalado en que representó la gloria de dicho Santo. A pesar de que un tal Zani se declaró dispuesto a pagar 15 ducados para que no le fuera confiado el encargo al Tintoretto, éste, con astucia, presentó el cuadro terminado y colocado ya en su sitio en lugar del boceto requerido, prometiendo donarlo en caso de que resultase elegido. Obtenido con este ardid el encargo, puso manos a la obra, y en 1566 había ultimado la sala de la Hospedería, y en 1567 dos cuadros para la iglesia* (San Roque y los enfermos y San Roque visitado por las fieras en el desierto). *En el mismo año de 1566 es nombrado miembro de la Academia de Dibujo de Florencia juntamente con Palladio, Salviati y Ticiano, según atestigua Vasari.*

Un Juicio Final *para el Palacio Ducal, destruido en un incendio,* La Crucifixión *de la Iglesia de San Casiano, y dibujos para los mosaicos de la Basílica de San Marcos constituyeron otros de los numerosos encargos que le hicieron entre la decoración de la sala de la Hospedería y la de la sala superior de San Roque. Este último trabajo, iniciado en 1574, se prolongó hasta 1581, con la obligación para el Tintoretto de entregar tres cuadros por año.*

De 1583 a 1587 decora, por último, la sala de la planta baja de la mencionada Escuela de San Roque. Acepta simultáneamente algunos encargos importantes para el Palacio Ducal; realizando, así, de 1578 a 1581, las alegorías del atrio, de 1581 a 1584 la decoración de la Sala del Colegio, *y de 1584 a 1587* La toma de Zara. *En 1588, una vez obtenido, después de muchos obstáculos, el encargo de pintar el grandioso* Paraíso, *se dispone al trabajo ayudado por numerosos discípulos; entre éstos figuraban incluso su hija Marietta y su hijo Domingo. A la edad de setenta años, acepta todavía muchos encargos que le son confiados por iglesias y particulares. La muerte lo sorprende el 31 de mayo de 1594, en plena actividad, cuando apenas ha terminado* La caída del maná y La Última Cena *para San Jorge el Mayor.*

La luz, gran protagonista de la fantasía visionaria del Tintoretto

A pesar de la profusa literatura sobre el tema, puede decirse que, hasta hoy, la figura del Tintoretto no ha encontrado una exacta interpretación crítica, dadas las opiniones discordes formuladas sobre la valía de sus "bellas invenciones". No se pretende en este lugar resolver la cuestión ni menos aún presentar al artista bajo una luz nueva, sino simplemente exponer con claridad su recorrido estilístico, procurando explicar los vínculos culturales del mismo. Cuenta Ridolfi que Jacobo concurrió primero al taller de Ticiano y que éste, envidioso de la pericia de su joven discípulo, le expulsó de su grupo. Al margen del crédito que pueda merecer la anécdota del biógrafo veneciano, lo cierto es que no se encuentra ninguna impronta del arte vibrante de Ticiano en las primeras obras del Tintoretto, que pueden fecharse alrededor de 1540. Los Santos colocados en abanico alrededor de la Virgen de *La Sacra Conversación* de la colección Léger, por ejemplo, presentan la sólida consistencia de las figuras del Pordenone y la fluida ordenación de los grupos de Bonifacio de Pitati. Dos artistas, éstos, que en unión del Schiavone y del Sansovino, son, como lo han demostrado los más recientes estudios (Coletti, Longhi, Pallucchini) esenciales en la formación del lenguaje pictórico del Tintoretto, lenguaje de evidente origen florentino.

El "manierismo" toscano-romano había llegado al Véneto con más de veinte años de retraso, hasta el punto de interesar hacia 1540 al propio Ticiano, quien sabía reaccionar ante lo nuevo y superarlo inmediatamente con su típica fogosidad. Las personalidades de menor talla de un Bonifacio de Pitati y de un Schiavone acogían, en cambio, merced a los grabados, las "elegancias formales", de procedencia romana para el uno, y parmesana para el otro, haciéndolas convivir tranquilamente con el colorido veneciano y preparando así un cómodo antecedente al joven Jacobo. Y éste parecía moverse con holgura en el ambiente de sus dos maestros, cuando creaba uno a uno los personajes de sus cuadros juveniles, definiéndolos en forma pulida y sólida, equilibrándolos en actitudes "manieristas" y preocupándose por vestirlos con telas suntuosas más bien que por hacerlos actuar. Estas notas se ven, por ejemplo, en la serie de los *Arcones* de Viena (atribuidos, por lo demás, al Schiavone) y en *La adúltera* de Budapest. En las tres obras hasta aquí citadas, pintadas en los años que van de 1540 a 1547, un movimiento rotatorio enrosca a los personajes, hace ondular las escenas, y aligera las formas, que parecen levitar al viento. La luz, además, así como en la primera obra tendía sólo a dar mayor relieve al color, se hace pronto cada vez más importante, es casi el elemento primero, sugeridor y actor del movimiento. Y en lo sucesivo la sensación de movimiento, cada vez más rápido y agitado, constituirá la constante búsqueda del Tintoretto.

En *La Cena* de San Marcuola, de 1547, el dramático episodio evangélico está marcado con filamentos de luz que siguen los contornos, haciendo resaltar las formas, uniendo los paños, señalando con el contrapunto luminoso de las aureolas los diversos centros o puntos de apoyo de la escena, y determinan, así, una dinámica representación de la realidad. Movimientos inesperados, deslizamientos, desarrollo agitado de acontecimientos, constituyen el tema de *El Milagro de San Marcos* (Venecia, Galerías) que puede fecharse con seguridad en 1548 gracias a una carta de Pedro Aretino. Pero aquí, el Tintoretto no se contenta con hacernos ver una escena violenta, sino que le añade sonoridad, o más bien, un sonido estereofónico, de tal modo que percibamos, al mismo tiempo, el sonido del cuerpo del Santo que se

abalanza hacia el suelo, el grito de sorpresa de los presentes, la rotura de los vínculos. Todo ello construido, o más bien "hilvanado" (Longhi) con estrías de luz. Además de la novedad del movimiento agitado y vertiginoso, en ambas composiciones hay algo más florentino de cuanto pudiese llegar a Jacobo a través de las tranquilas maneras de los venecianos del interior. Por lo que respecta a *La Cena* de San Marcuola, ya Longhi señalaba en esta obra una influencia del Sansovino en el tipo "leonino" de los apóstoles, y en la impetuosa disposición de los personajes. *El Milagro de San Marcos* aparece a los críticos como la expresión más alta, ora del momento miguelangelesco (Van der Berken), ora del equilibrio "cromático-plástico" (Coletti), es decir, como la traducción pictórica del "dibujo de Miguel Ángel y el colorido de Ticiano", lema que según Ridolfi estaba colocado a la entrada del estudio del Tintoretto y hubiera debido poner fin a la polémica entre los teóricos defensores de la tradición dibujística florentina, por un lado, y del cromatismo veneciano, por el otro.

En lo que respecta al color, ya hemos visto cuán lejanas están del arte de Ticiano las tonalidades brillantes del Tintoretto, subordinadas ya a un lenguaje esencialmente luminoso; y con relación al dibujo, cierta aportación miguelangelesca es, en efecto, innegable. Las figuras se enroscan sobre sí mismas, redondeadas y sólidas como estatuas; los escorzos se hacen más complejos y difíciles, el dibujo es más abierto. Tanto Ridolfi como Boschini afirman el asiduo estudio que Jacobo hizo de la escultura toscana y, en especial, de los vaciados en yeso de las estatuas de la florentina Sacristía Nueva de San Lorenzo, que Daniel de Volterra envió expresamente a Venecia; pero se ha demostrado (Hadeln, Coletti) que esos vaciados no fueron conocidos por el Tintoretto hasta 1557. Antes de esa fecha, Miguel Ángel tenía sus admiradores, en Venecia, en el Sansovino, llegado allí en 1527, en Sebastián del Piombo, durante sus frecuentes estadas de vuelta de Roma, en Vasari y en los Salviati, llegados a Venecia para una breve estancia alrededor de 1540. De éstos, el atento Jacobo podía captar las novedades toscano-romanas que iban a completar su primera formación. En efecto, más que una inferencia de Miguel Ángel, las juveniles espaldas desnudas de *El Milagro de San Marcos* presentan un eco de la obra de Vasari.

En 1553, el Veronés llegó a Venecia con el importante encargo de decorar dos salones del Palacio Ducal, el del Consejo de los Diez y el de las Tres Cabezas. Verdad es que la novedosa apertura del espacio, la atrevida ordenación de las escenas, y el color puro, neto, vibrante de luz, de Pablo Cagliari, debieron interesar a Jacobo, dispuesto siempre a nuevas experiencias tanto que, en el *San Jorge* de Londres, se acerca precisamente al Veronés, pero transformando la calma "fidíaca" (Longhi) de éste en un vertiginoso crescendo luminoso, en un rutilante relampagueo de círculos que envuelven velozmente al dragón, al Santo y al cielo surcado de relámpagos.

Un mayor aliento en la composición, y una amplitud más grande de la escena aparecen en los lienzos que han quedado de la Cofradía de la Trinidad (1553) donde el paisaje se transforma en nada más que una mancha luminosa, mientras las figuras no han perdido aún su redondez. Es todavía la época en que Jacobo estudia sobre todo el desnudo en escorzos cada vez más difíciles, alumbrando sus obras "con luz de linterna, para componer mediante las sombras vigorosas que hacen esas luces, una manera potente y relevante" (Ridolfi). Después, también la figura humana perderá poco a poco consistencia, como había sucedido en el paisaje, hasta convertirse en una estocada de luz o en un efecto de sombra. Y esto sucede de un modo cada vez más sensible en los bellos episodios, ya no tan "dramáticos", que se pueden escalonar entre 1555 y 1560: *El encuentro de Moisés* de Pommersfelden, *La liberación de Arsinoe* de Dresde y *Susana en el baño* de Viena. La danza de las ninfas-doncellas, las flores, las joyas de Susana, su desnudo mismo no son sino el pretexto para introducir unas luces intensas, así como el obscuro motivo de la cadena tiene por única función la de hacer resaltar más aún la blancura lunar del cuerpo de Arsinoe. La luz es también la protagonista de la *Piedad* de la Pinacoteca de Brera, que puede fecharse con seguridad en 1563, una luz que aclara aún más el desnudo blanquísimo del cuerpo de Cristo, y revela los rostros consumidos por la aflicción de los dolientes discípulos agrupa-

2

3

4

1 - Estudio de un modelo de Miguel Angel para la estatua de Julián de Médicis - Por amable concesión del Capítulo de la Christ Church, Oxford.

2 - Figura de mujer con manto, para la Crucifixión de San Roque - Florencia, Gabinete de Dibujos y Estampas de los Oficios.

3 - Estudio de un arquero de la batalla de Zara - Florencia, Gabinete de Dibujos y Estampas de los Oficios.

4 - Mujer de pie - Florencia, Gabinete de Dibujos y Estampas de los Oficios.

dos en torno al cuerpo descolgado. Intuiciones geniales son éstas del Tintoretto, aunque su realización, a veces descuidada, deja traslucir en demasía su trama complicada. Sin embargo, estas composiciones del séptimo decenio de la vida del artista son quizá las más notables por su calidad, ya sea cuando Jacobo imagina los fantásticos jardines de Susana, ya cuando piensa en la más compleja y trágica escenografía de los tres lienzos para la Cofradía de San Marcos (*El hallazgo del cuerpo del Santo, El traslado del cadáver, El milagro del Sarraceno*). En éstos el drama está siempre subrayado y realzado por la luz, pero no por una luz difusa, calma, omnipresente, sino por el misterioso reflejo de las antorchas, por el halo pavoroso del fantasma en *El hallazgo del cuerpo del Santo*, y por el imprevisto desgarrarse de las nubes que reduce las arquitecturas y los hombres a larvas fosforescentes en *El traslado del cadáver de San Marcos*. Y, sin embargo, aquí, aun siendo todavía muy visible el "teatrito de títeres" de que nos habla Ridolfi, hay una unidad de estilo, una coherencia narrativa expresada precisamente por la luz ideal que es casi milagrosa. Unidad y coherencia que disminuyen muy pronto en los lienzos coetáneos que el Tintoretto pintó para la iglesia de la Virgen del Huerto: un *Juicio Universal* y una *Adoración del becerro de oro*. Si, como pareció a Coletti, el Tintoretto tenía aquí el propósito de representar un "drama cósmico", hay que decir que lo consiguió; pero un drama entendido precisamente como representación teatral, o más bien como obra colosal para públicos ávidos de espectáculo. Así, en el primero de ellos, las aguas violentas de un río arrancan árboles, arrastran hombres y almas, y hacen zozobrar la barca de Carón, mientras en lo alto, con la misma fogosidad, se agitan Santos, bienaventurados y ángeles con trompetas o espadas.

En 1564 se inicia la laboriosa decoración de la Escuela de San Roque, que tendrá ocupado al Tintoretto, con algunas interrupciones, hasta 1587. Después del cuadro que pintó para el concurso, con *La gloria del Santo*, y los óvalos de *Las Virtudes* para el mismo techo, he aquí el grandioso lienzo de *La Crucifixión* firmado y fechado en 1565, en el que la luz hace retroceder los planos, ensancha la escena y crea la plasticidad de los grupos. La pincelada se hace más ancha, líquida, como si quisiera decolorar la figura; y un cotejo con el análogo tema pintado en San Casiano tres años después, sirve para indicar cómo este proceso se dirige cada vez más hacia sus últimas consecuencias y acaba por reducir las figuras a simples contrastes de blanco y negro. Por otra parte, el famosísimo *Cristo ante Pilatos*, también de la Cofradía de San Roque, debe su fama precisamente a la fusión luminosa del manto divino, en contraste con el gris de las cosas de alrededor y con el rojo obscuro de las vestiduras de Pilatos. Poco a poco, el espacio queda eliminado, los blan-

cos y los negros de las diversas figuras irrumpen en el lienzo con la líquida prontitud de un arabesco gótico, como sucede en *La subida al Calvario* (ésta también en el salón de la Hospedería), en la cual, a duras penas, las cruces colocadas diagonalmente o la bandera del soldado a caballo ofrecen una apariencia de perspectiva.

En 1576 comienza la decoración del salón superior de la "Scuola" cuyo techo y paredes debían llenarse con un conjunto en verdad imponente de lienzos que ilustrasen episodios del Antiguo y del Nuevo Testamento en relación unos con los otros, de acuerdo con un criterio alegórico-teológico. El Tintoretto se compromete con los cofrades de San Roque a entregar tres cuadros por año. Los escorzos difíciles, las oleadas de luz y el movimiento siempre impetuoso, constituyen motivos presentes en todas estas grandiosas composiciones; no faltan las intuiciones geniales, sobre todo en los lienzos de las paredes. En *La Natividad*, por ejemplo, la iconografía tradicional aparece renovada con la presentación de la escena dividida en dos niveles, cada uno de los cuales alberga a un tipo distinto de personajes, uno los simplemente humanos, y el otro, los Santos. La luz entra sin trabas por el techo abierto; revela las formas con la rapidez de un relámpago y parece que se va a apagar un instante después para dejar la cabaña en la más completa obscuridad. Pese a la actitud enfática de los dos pastores, hay aquí una mayor sencillez narrativa, pareciendo que el pintor se detiene a presentar las cosas más humildes: el cestillo de huevos, la escalera abandonada, las briznas de paja que cuelgan del desván y las vigas separadas del techo. Tal vez la realidad graciosamente rústica de las obras de Bassano sugirió al Tintoretto atenuar sus ímpetus, al menos cuando no lo requería el asunto. También el pavimento enlosado, las frutas que están en primer término, y el perrillo de *La Última Cena*, su obra siguiente de la Cofradía de San Roque, presentan ecos tanto de Bassano como del Veronés, muy disimulados, sin embargo, por la vivísima luz habitual. Estos episodios de recursos más sencillos son rarísimos en la obra del Tintoretto, y el acostumbrado aire de aquelarre, así como los sólitos fantasmas de luz se presentan de nuevo en *El bautismo de Cristo* y en *La oración en el Huerto*, lienzos en los que el espacio queda anulado por los tonos obscuros y Cristo parece llorar y orar suspendido milagrosamente en el aire.

En 1578 aceptó el Tintoretto el encargo, para el atrio cuadrado del Palacio Ducal, de cuatro lienzos, trasladados en 1713 a la sala del Antecolegio. Precisamente un año antes, en 1577, el Veronés había terminado las alegorías de la sala del Colegio, y Tintoretto, al pasar por delante de ellas, no debió dejar de echarles un vistazo, puesto que en sus lienzos abandona la luz nocturna y, emulando al Veronés, coloca libres al aire y a la luz los desnudos de los cuatro lienzos. Incluso el tema que más se habría prestado para sus conocidos contrastes luminosos (*La fragua de Vulcano*) está ambientado en una clara anfractuosidad rocosa por donde la luz del cielo penetra con toda su fuerza.

Contemplando los ágiles entrelazamientos de los bellos miembros de esos dioses, acariciados por la conocida pincelada ancha, líquida, que crea como una lengua de luz en los sutiles contornos, se acaba, sin embargo, por pensar con cierta nostalgia en la luminosidad solar de *Las Virtudes* del Veronés, en las brillantes tonalidades de sus amarillos, de sus rosas y sus azules, unas veces bien diferenciadas, tajantes, y otras veces mezcladas en preciosos jaspeados. La sala baja de San Roque y varios lienzos grandiosos para el Palacio Ducal ocupan a Jacobo, ya viejo, hasta cerca de 1590. El paréntesis mitológico de su pintura, que revela la influencia del Veronés, ha quedado ya cerrado, y en esta última sala de San Roque, los efectos de luz tienden sobre todo a crear un paisaje fantástico, sugestivo, expresión del estado de ánimo de los protagonistas. Así sucede con su *Santa María Magdalena* y con su *Santa María Egipciaca*, aisladas en el paisaje hasta el punto de formar parte de él como los árboles, el río, las colinas; así también en *La huida a Egipto*, donde el bosque húmedo y semiobscuro parece ocultar mil acechanzas para los empavorecidos fugitivos.

El ímpetu y el bullicio reaparecen una vez más en la *Anunciación* (que está en la sala baja), en la que se ve al ángel Gabriel irrumpiendo con una bandada de angelotes a través del abierto muro de la estancia, mientras la Virgen, justamente atemorizada por la insólita visita, deja caer su labor. Nótese el contraste entre esta obra y las poéticas interpretaciones del tema por parte de tantos pintores de la Contrarreforma; en la *Anunciación* de Ludovico Carracci, por ejemplo, que hace apenas susurrar la salutación del ángel en el silencio claustral de la sencilla cámara.

Terminados el trabajo de la Cofradía de San Roque y los grandes lienzos del Palacio Ducal (entre ellos *La toma de Zara*, *La batalla de Salvore* y *El Paraíso*), el Tintoretto, ya muy anciano, acepta el encargo de dos pinturas para San Jorge el Mayor: una, *La caída del maná*, y la otra, *La Última Cena*. En ambas composiciones parece resurgir alguna alusión a los episodios ligeros que constituían frecuentemente el tema de las pinturas geórgicas de Jacobo Bassano. Las mujeres que lavan los paños, el muchacho que ata el asno a la palmera, y el motivo rústico de la devanadera resaltan claramente en el atestado lienzo de *La caída del maná;* y en *La Última Cena*, la cegadora aureola de Cristo y la humilde lámpara revelan juntas, bajo el fosforescente vuelo de los ángeles, pequeñas escenas de la realidad cotidiana, como la moza arrodillada, el gato que roba un bocado o la vajilla colocada sobre la mesa y sobre las banquetas. Así, haciendo coincidir el tono visionario de sus cuadros con detalles tomados de la realidad, aunque expresada ésta de modo irreal y fantástico por la luz que todo lo transforma, el Tintoretto concluye su larga y laboriosa vida.

Son numerosos los retratos pintados por él, llenos de los tonos obscuros y cálidos de los terciopelos y de los rápidos toques luminosos de los cabellos, las barbas tupidas, los encajes o las pieles de los ricos indumentos. Famosos son, sobre todo, el del Aretino y el de Jacobo Soranzo; pero, a mi entender, el más significativo es el retrato de un hombre con el hábito de San Jorge, de la colección Kress, antes atribuido a Dossi.

* *Véase "EL JUICIO DEL SIGLO XX" después de las láminas de color.*

Índice de las ilustraciones

I - San Marcos liberta a un esclavo (4 m 15 x 5 m 45) - Venecia, Galerías de la Academia - *Es el primero de los lienzos para la Cofradía de San Marcos, y dos cartas de Pedro Aretino, una a Sansovino y la otra al Tintoretto, permiten fecharlo precisamente en 1548. En aquel momento, el Tintoretto une a su formación veneciana las novedades del "manierismo".*

II - III - San Jorge y el dragón (1 m 57 x 99 cm) - Londres, Galería Nacional - *Coletti fecha esta obra después de 1553, es decir, después de la llegada del Veronés a Venecia. Los elementos tomados de la pintura de este último (amplitud espacial, colores claros y vibrantes) son asimilados por el Tintoretto. Quizá sea esta obra la que vieron Ridolfi y Boschini en casa de Correr.*

IV Susana y los ancianos (1 m 93 x 2 m 43) - Viena, Museo de Historia del Arte - *Estimada con razón como una de las obras más famosas del Tintoretto, este lienzo puede fecharse entre 1555 y 1560, cuando la concepción y la realización de la obra se dan en nuestro artista con particular unidad. Es notable la luminosidad del color de las rosas, de las joyas y del mismo desnudo.*

V - El hallazgo del cuerpo de San Marcos (4 m 05 x 4 m 05) - Milán, Pinacoteca de Brera - *Esta obra pertenece al ciclo de los cuadros ejecutados para la "Scuola" de San Marcos. El Santo, con un brazo alzado sobre el cual cae la luz rasante, señala a los venecianos su propio cadáver. Toda la escena está impregnada de efectos luminosos que acentúan notablemente su dramatismo.*

VI - La Ascensión (5 m 28 x 3 m 25, detalle) - Venecia, Escuela de San Roque - *Mientras el Cristo que asciende al cielo entre una rueda de ángeles es una figura magníficamente definida, los apóstoles se hallan representados como figuras borrosas y en posición secundaria; en especial estas dos que aquí se ven quedan reducidas con extraordinaria eficacia a fantasmas luminosos.*

VII - Piedad (1 m 08 x 1 m 70) - Milán, Pinacoteca de Brera - *Por los documentos de pago, esta obra puede fecharse en 1563, y fue restaurada por el propio Tintoretto en 1590. El máximo interés del artista se cifra en la luz que, chocando violentamente sobre el cuerpo de Cristo y pasando de un personaje al otro, contribuye eficazmente a intensificar la emoción del drama.*

VIII - Cristo ante Pilatos (5 m 22 x 4 m 02, detalle) - Venecia, Cofradía de San Roque - *El blanco luminoso, casi líquido, de la figura de Cristo, en neto contraste con el gris circundante, ha hecho famosa esta composición. La figura alargada y abstraída hace resaltar por contraste los rostros mal encarados de los personajes presentes, que se destacan apenas del color gris del fondo.*

IX - Natividad (5 m 42 x 4 m 55, detalle) - Venecia, Cofradía de San Roque - *Quizás el tema, o acaso los ejemplos de las escenas rústicas de Bassano, sugirieron al Tintoretto un tipo de pintura más apacible. Hasta las cosas más humildes tienen su importancia en este lienzo en que, lejos de querer ser "trozos de realidad", contribuyen a dar un tono de sencilla intimidad a la escena.*

X - XI - La Crucifixión (5 m 36 x 12 m 24, detalle) - Venecia, Cofradía de San Roque - *Este grandioso lienzo firmado y fechado en 1565 forma parte del primer ciclo de obras para dicha "Scuola". Todo un ejército parece congregado en el Calvario para crucificar a Cristo. Hombres y cosas son presa del movimiento convulso que los hace aparecer y desaparecer en la obscuridad.*

XII - La conversión de San Pablo - Washington, Galería Nacional - *Es ésta una de las más típicas composiciones del Tintoretto, rica en personajes y en escenas secundarias. No sólo San Pablo se desploma al oír la voz de Dios, sino que soldados y caballos se precipitan en el río, las armas ruedan por el suelo, y el cielo y la tierra participan del drama como en cósmico cataclismo.*

XIII - Cristo en casa de Marta y María (1 m 70 x 1 m 45) - Munich, Pinacoteca Antigua - *Los tres personajes principales están en primer plano y muy próximos a los ojos del espectador; las otras figuras quedan en la sombra o están reducidas a pequeños y lejanos reflejos. El lienzo puede fecharse entre 1575 y 1580 por su semejanza con las alegorías del Palacio Ducal (1578).*

XIV - La degollación de los Inocentes (4 m 22 x 5 m 46, detalle) - Venecia, Cofradía de San Roque - *La composición es toda un movimiento excitado de grupos que se enlazan y se desatan, y de cuerpos que unas veces se destacan y otras son engullidos por la luz. Sobre el muro manchado de sombras grises resaltan las figuras de la madre y el niño, de clara influencia romana.*

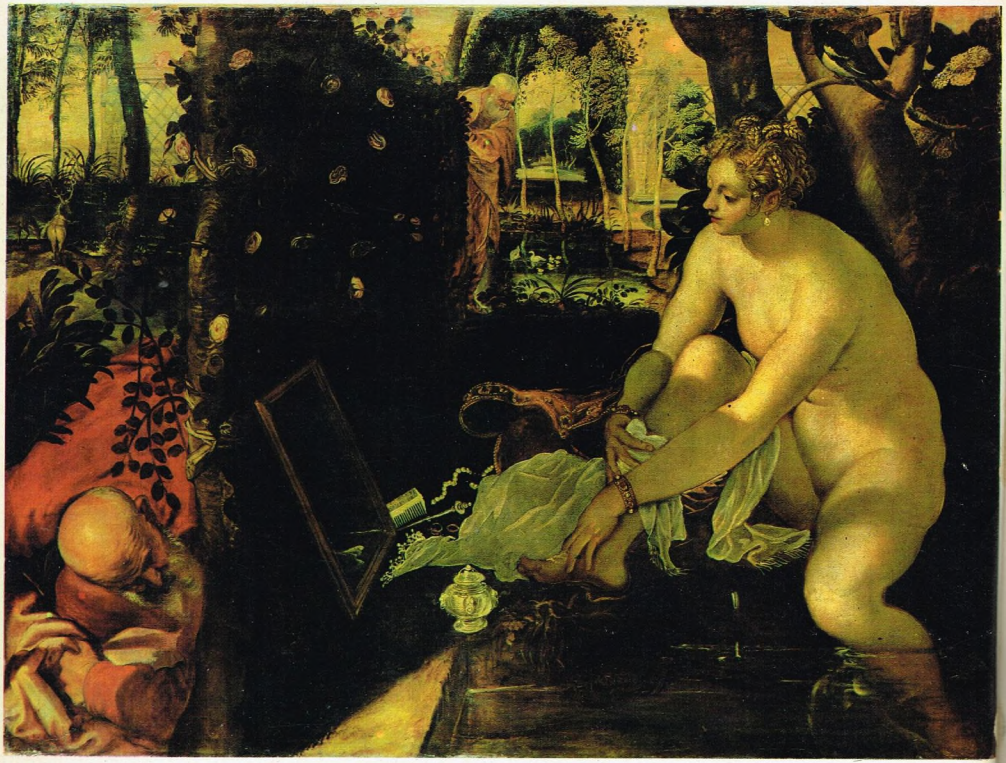
XV - Venus y Vulcano (1 m 34 x 1 m 98) - Munich, Pinacoteca Antigua - *Es fácil ver en los lienzos del Tintoretto que los diversos personajes de una composición, colocados en varios planos, repiten sus movimientos como en un juego de espejos. Aquí uno auténtico refleja la actitud de Vulcano; y la fuga de las baldosas, prestando profundidad, guía la mirada hacia Marte.*

XVI - La Última Cena (5 m 40 x 4 m 87, detalle) - Venecia, Cofradía de San Roque - *La escena se desarrolla en una estancia obscura, iluminada aquí y allá por luces de procedencia imprecisa, que sirven para que resalten los personajes, las cosas y los estados de ánimo que interesan al artista. La escena está tratada con sencillez, con placer en pintar los objetos más humildes.*

XVII - San Jorge y el dragón (1 m 57 x 99 cm, detalle, en la portada) - Londres, Galería Nacional - *La figura femenina, captada en agitado movimiento acentuado por el frenético revuelo de las vestiduras, el árbol que parece descuajado por el soplido diabólico del monstruo, y el cadáver del centro de la escena, hacen trágica, alucinadora y dinámica la composición.*

I

III



IV

V

VI

VII

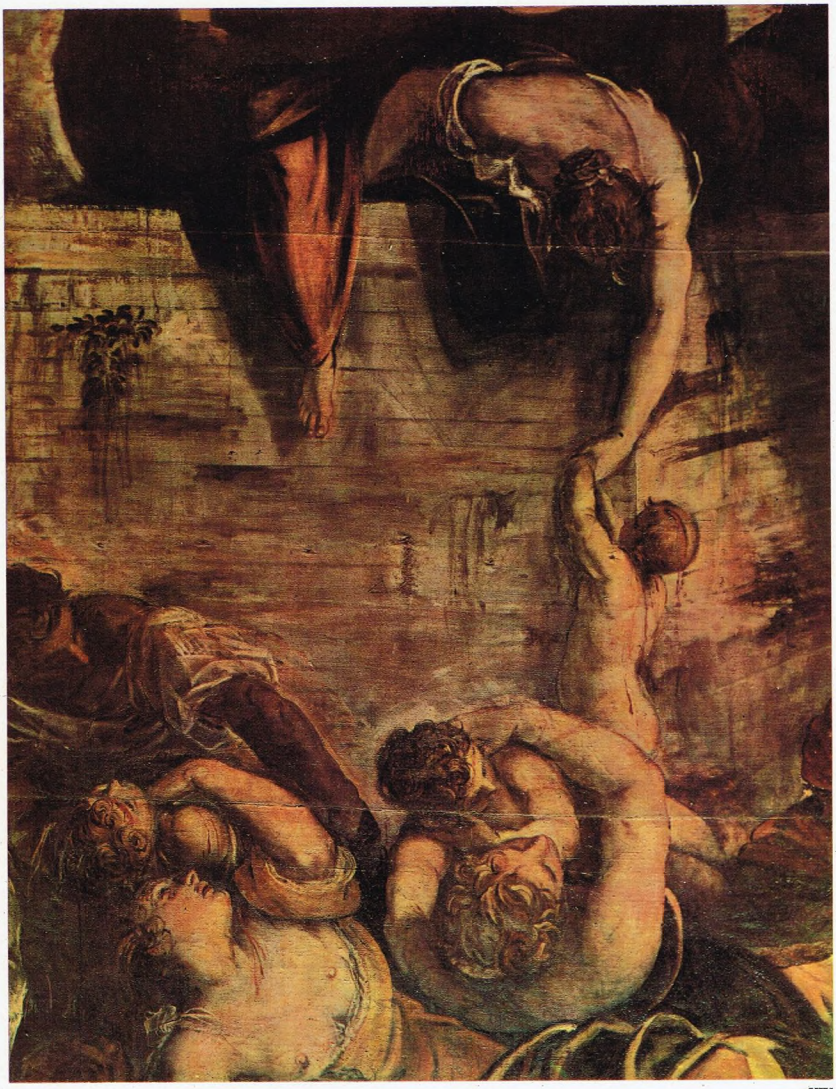
VIII

IX

XI

XII

IACOBVS TINTORETVS F.



XIV

XV

EL JUICIO DEL SIGLO XX

POR JULIO E. PAYRÓ

Cuando nació Jacobo Robusti, hijo de Bautista, tintorero, Italia estaba perdiendo su independencia y Venecia su situación política y comercial prominente. Miguel Ángel había pintado el ciclo bíblico del techo de la Sixtina y Rafael ejecutaba su última obra, la Transfiguración. *Juan Bellini, Cima de Conegliano, Giorgione habían muerto. Leonardo se hallaba en Francia y Ticiano conocía su primer gran triunfo con la celebérrima* Asunción.

Once años más tarde, en 1529, el tintorerito (tal su apodo), nacido entre tinajas de suntuosos colores, acaso vio pasar por las callejuelas venecianas la agobiada y enjuta silueta del gran Buonarroti, fugitivo y asilado, cuyo titánico Juicio Final *había de admirar más tarde en la Ciudad Eterna, en el curso del más largo de los viajes que lo condujeron fuera de su villa natal. Por muchos rasgos, por muchas coincidencias en las obras y en el destino, asóciase el recuerdo del Tintoretto con el de Miguel Ángel: combatidos ambos (y postergados) por camarillas, sobrevivieron a todos sus competidores después de haber dado la medida de su genio en vastos conjuntos monumentales, de los cuales —la Sixtina, la "Scuola" de San Roque— no hay otros ejemplos semejantes en el mundo. Uno y otro, además, independientes y originales, patéticos y sombríos, formados en el dolor y la incomprensión, fueron puentes tendidos entre el arte claro y sereno del Alto Renacimiento y la tempestuosa agitación del barroco. Frente a cada cual se alzó también su contrario: Rafael, en Roma, Ticiano, en Venecia, con su arte dulce y cortesano que ya domina todos los secretos de la naturaleza. Pero Buonarroti y Robusti, empeñados en la conquista del espacio, creadores de formas gigantescas nacidas de la fecundidad de su mente más que de la observación de lo real, extendieron las fronteras de la pintura allende el mundo visible.*

Ante la agitación frenética de ciertas composiciones del Tintoretto, las de Miguel Ángel parecen relativamente serenas. En el veneciano anidaba mucho del espíritu medieval, disimulado bajo las formas convulsas que trascienden el "manierismo" y prenuncian el lenguaje barroco. Y su furiosa inspiración, a menudo corre pareja con la de Signorelli. Empero, en el conjunto de la obra de Robusti hay más esperanza que tortura. Creyente sincero, exponente categórico del sentimiento religioso reavivado y purificado por la Contrarreforma, consideraba con gravedad la vida sin ceder a la desesperación o a la amargura. Al margen de la pintura, cultivaba la música e inventó instrumentos sonoros. Tocaba el violoncelo, meciendo con graves acordes y melodías sus meditaciones solitarias en el taller enorme y obscuro del fondo de su casa, donde se acumulaban lienzos colosales, andamios, escaleras, vaciados de las estatuas de Miguel Ángel y del Sansovino (que estudiaba amorosamente) y de cuyo techo colgaban redes en que solía colocar figuras pequeñas, modeladas por él mismo en cera y en arcilla, para observar escorzos inesperados que luego volcaba en sus composiciones. Gran imaginativo, creador de un mundo de irrealidades arrobadoras, soñador de imposibles, ese extraño hombre alimentaba su sublime fantasía en el contacto con lo real. Tocar tierra era para él condición sine qua non *del salto en el espacio.*

Mediante combinaciones de luces artificiales, sabiamente enfocadas en una especie de teatrito que le servía de maquette *para preparar sus lienzos, estudiaba los efectos luminosos que su mente concebía para dar animación y significado profundo a los temas que trataba. De improvisación y de extravagancia lo acusaron, sin embargo, quienes por su corta capacidad sensible e imaginativa suponían que los milagros de Moisés, los episodios de la Pasión, los martirios de los Santos podían acaecer a plena luz normal del día, sin participación de la naturaleza, sin estremecimiento y perturbación profundos del cielo y de la tierra. El tema religioso nunca pudo ser indiferente al Tintoretto o convertirse en pretexto para alardes de suntuosidad: no concebía el desarrollo de los hechos de la historia sagrada sin repercusión honda y simultánea en todo el orbe. Sensible antena, atribuía a todo lo creado análoga sensibilidad. En esto y otras cosas está más cerca del hombre de nuestros días que cualquiera de los otros maestros venecianos del siglo XVI.*

Se le han atribuido influencias de media docena de contemporáneos, entre ellos Miguel Ángel, Rafael, Sansovino, Bassano, Schiavone, Bonifacio de Pitati. De ser cierto —y alguna verdad hay en ello, pues el Tintoretto, lógicamente, tuvo que inspirarse en los maestros de su tiempo— jamás tantos y tan diver-

sos influjos produjeron un pintor más categóricamente personal que el autor del Milagro del esclavo y de la Crucifixión de la Cofradía de San Roque.

"Amó sumamente la gloria —dice su biógrafo Ridolfi— y nunca pensó en otra cosa que en abrirse, mediante sus esfuerzos, el camino de la inmortalidad". Retraído, sin aspiraciones materiales, pintaba gratis o por muy poca recompensa, conforme con que le permitieran llenar paredes y techos con sus composiciones que causaban más asombro que placer al público de su tiempo. Detestábanle sus colegas y le acusaban de "arruinarles el negocio" por sus pocas pretensiones. Tropezó con la hostilidad del "triunvirato", es decir, de la camarilla Sansovino-Ticiano-Aretino, constituida con fines de autopropaganda y ayuda mutua por el arquitecto-escultor, el pintor y el panfletista. Rehuía los honores y declinaba las dádivas cuando las consideraba excesivas. No aceptó el título de nobleza que quiso otorgarle Enrique III de Francia y, cuando pintó el Paraíso para el palacio ducal de Venecia, solicitó que el Senado redujera la donación que le ofreció. Todos estos rasgos configuran una personalidad singularmente interesante y atrayente.

La luz, protagonista del drama: tal es la gran novedad introducida en la pintura por el Tintoretto, padre de muchas innovaciones, entre las cuales cabe mencionar especialmente la creación de ese tipo de figuras fantasmales —diluidas casi hasta la transparencia— de las cuales encontramos un notorio ejemplo en los Apóstoles de la Ascensión. En sus cuadros, la luz conduce a su antojo la mirada del espectador: define una forma, delimita un grupo, aísla a un personaje, subraya un ademán, un movimiento, sugiere la profundidad espacial. Más aún, cuando el motivo lo requiere, crea espectros y apariciones impalpables en los aires.

Con efectos luminosos, con oposiciones de color, mediante esos característicos contrastes de corpóreos púrpuras y de inmateriales celestes de lejanías, el Tintoretto opera a base de ecos plásticos, de resonancias de imágenes, de toques de llamada y de respuesta. El eco, ilusión agradable y divertida para el superficial, es para el caviloso y solitario artista la estremecedora contestación de presencias invisibles. Y Robusti dio a sus "ecos" formales y cromáticos tal carácter de voces extraterrenas, creadoras de inquietud y pesadilla: esto se comprueba en el Descenso de Cristo al Limbo, en la Cena de San Jorge Mayor y en muchas otras obras de este prodigioso veneciano, que aparece como precursor y gran inspirador del Greco, es decir, de una de las figuras más excelsas de la historia del arte.

Como el Greco, el Tintoretto fue, en su tiempo, un incomprendido, a pesar de todos los formidables ciclos cuya ejecución le confiaron sus contemporáneos, que no lo amaban ni le dieron mayor importancia. Leemos opiniones de Vasari acerca de Robusti y recordamos las injurias con que la crítica académica del siglo XIX acogió a los innovadores. Con florentina insidia, el autor de las "Vidas" empieza por alabar al veneciano: "Agradable en todos sus actos —dice— es el cerebro más original, más caprichoso, más vivo y más resuelto; en una palabra, el más terrible espíritu que haya tenido jamás la pintura...", pero, a renglón seguido, prosigue en estos términos: "Ha ido más allá de la extravagancia, por la rareza de sus invenciones y sus fantasías extrañas, ejecutadas al azar y sin propósito. Parece haber pretendido demostrar que la pintura no es un arte serio. A veces ha dado por concluidos estudios tan penosamente abocetados que las pinceladas están puestas como al acaso y en la fogosidad de la improvisación, más que de acuerdo con un dibujo atentamente respetado".

Así, para Vasari, la pintura no era "un arte serio" cuando tenía la espontánea elocuencia de la pasión. Muchos siguieron pensando lo mismo (recordemos que Pacheco calificaba de "crueles borrones" los cuadros del Greco) y es así como, durante siglos, el Tintoretto quedó relegado en un lugar secundario mientras la historia del arte erudita y pedante lo trataba con desdén. Hoy, el enfoque ha cambiado a la luz de la preferencia moderna por la fuerza de la expresión, y se admira sin reservas ese lenguaje plástico del Tintoretto, tan incorrecto, si se quiere, entrecortado, excesivo y a veces balbuciente, como lo es el de todo taciturno pensativo en la hora de crisis. ¿Y cuál mayor que la de la creación artística? No lo entendieron así los antiguos, mas sí los hombres de hoy, que aprecian lo que producen —aunque perjudiquen al estilo— las tempestades interiores.

Lista de Distribuidores y Agentes de suscripciones de PINACOTECA DE LOS GENIOS y sus respectivos precios de venta al público

ARGENTINA		Pesos 120.—
Agente de suscripciones	: Publex S. A. • Maipú 43 • Buenos Aires	
Distribuidores de fascículos:	Distribuidora Universal de Publicaciones S. R. L. Brandsen 1870 • Buenos Aires.	
* **COLOMBIA**		
Editorial Publex Colombiana • Carrera 7a. Nº 13-58 • Bogotá		Pesos 10.—
COSTA RICA		
Carlos Valerín Sáenz • Apdo. 1924 • San José		Colones 6.50
* **CHILE**		
Cía. Chilena de Ediciones • Sto. Domingo 1175 • Santiago		Escudos 5.—
EL SALVADOR		
Distribuidora Salvadoreña • Avda. España Nº 344 • San Salvador		Colones 2.80
ESPAÑA		
Distribuidora Europea de Ediciones S.A. • Córcega 414 • Barcelona		Pesetas 50.—
GUATEMALA		
De la Riva Hnos. • 9a. Av. 10-34 • Guatemala		Quetzales 1.—
HONDURAS		
Hortensia Tijerino • Avda. Salvador Mendieta 111 • Tegucigalpa		Lempiras 2.—
(1) **MÉXICO**		
Publex S. A. • Director responsable: Marcial Frigolet Lerma. Bolívar 154 • México D. F.		Pesos 12.—
NICARAGUA		
Ramiro Ramírez Valdez • Avda. Bolívar Sur Nº 302 A • Managua		Córdobas 6.50
PANAMÁ		
Agencia Internac. de Publicaciones • Apartado 2052 • Panamá		Balboas 1.—
* **PERÚ**		
Central Peruana de Publicaciones • Bolivia 154 • Lima		Soles 30.—
PUERTO RICO		
Matías Photo Shop • 200 Fortaleza St. • San Juan		Dólares 1.—
REP. DOMINICANA		
Librería Dominicana • Mercedes Nº 49 • Sto. Domingo		Pesos 1.—
URUGUAY		
Cía. Uruguaya de Ediciones S.A. • 25 de Mayo 620 • Montevideo		Pesos 15.—
* **VENEZUELA**		
Venezolana de Publ. C. A. • Princ. a Sta. Capilla 4 • Caracas		Bolívares 5.—

** Distribución a partir del 2 de octubre de 1964.*
(1) Fecha de aparición en México: 13 de octubre de 1964.

Correo Argentino CC. Suc. 3-27-34 y 60 (B)
Tarifa Reducida Concesión Nº 7470
Franqueo a Pagar Cuenta Nº 443

AMORRORTU
LUCA 2222
BUENOS AIRES

PRINTED IN ARGENTINA
Impreso en la Argentina
22-VII-64